



Grau de Filologia catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2018-2019

El mètode Grönholm:

una anàlisi de la peça teatral de Jordi Galceran.

Cristina Boldú Reñé

TUTORA: Glòria Casals

Barcelona, 14 de juny de 2019



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a

14 de juny de 2019

Signatura:

RESUM

Aquest treball té l'objectiu de realitzar una anàlisi de l'obra teatral de Jordi Galceran *El mètode Grönholm* des d'una perspectiva textual, fent incís en els diferents elements coetanis que presenta i reflexionant en com aquests manifesten una crítica a la societat catalana de finals del segle XX i principis del XXI. En primer lloc, es deixarà clar el context que envoltava la peça dramàtica al moment de la seva publicació i la influència de l'autor a l'hora d'escriure-la. En segon lloc, s'analitzarà el text diferenciant el marc ficcional de la història, presentant l'espai i la localització, dividint l'acció en seqüències i, finalment, assenyalant les característiques més rellevants dels personatges i definint quin paper juguen durant el desenvolupament de l'argument.

Jordi Galceran; neoliberalisme; globalització; cinisme; mentida

ABSTRACT

The objective of this research is to make an analyze of the Jordi Galceran's play *El mètode Grönholm* from a textual perspective making a digression on the different contemporary elements that it presents and considering in how these ones manifest a critique about the Catalan society of the end of the XX century and beginning of the XXI. Firstly, the context in which this theatrical piece was published is described, as well as its influence on the author when writing this piece of work. The text will be then analyzed by the difference between the ficcional framework and the history, the space and localization introduction, the division of the action in sequences and, finally, the indication of the most relevant aspects of the characters and the definition of their role during the argument development.

Jordi Galceran; neoliberalism; globalization; cynicism; lie

“El real ja no és més allò que era”

Jean Baudrillard

*A l'Adolf, l'Alba i la Mariona, per tot el suport, la confiança i l'energia que em
transmeten contínuament.*

*A la Glòria Casals, per tots els consells i aportacions a aquest treball, i per acceptar el
teatre com a un gènere igual d'important que els altres.*

*A l'Anna Maria Villalonga, per produir la guspira d'aquest projecte i ensenyar-me que
hi ha mil mons a l'hora de fer literatura.*

*I als dramaturgs catalans, per seguir escrivint teatre i crear escenaris amb més veritats
que les que es parlen als carrers.*

ÍNDEX

| | |
|---------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introducció | 5 |
| 2. Entorn i escenari a <i>El mètode Grönholm</i> | 8 |
| 2.1. Context social, polític i econòmic | 8 |
| 2.2. Motius i punts de partida | 10 |
| 3. Anàlisi de l'obra teatral <i>El mètode Grönholm</i> | 13 |
| 3.1. Diferenciació i anàlisi del marc ficcional i la història | 13 |
| 3.2. Interacció, mostració i focalització | 16 |
| 3.3.1. Espai | 16 |
| 3.3.2. Localització temporal de l'acció, durada i ordre | 18 |
| 3.3.3. Acció | 21 |
| 3.3. Els personatges a <i>El mètode Grönholm</i> | 33 |
| 4. Conclusions | 37 |
| Bibliografia | 39 |

1. INTRODUCCIÓ

En els darrers deu quinze anys la dramaturgia catalana ha experimentat un restabliment insòlit i esperançador. A dia d'avui són molts els autors en actiu que tenen l'oportunitat d'escriure i exhibir els seus textos. Les sales públiques i privades aposten pels valors autòctons i el públic els rep omplint els teatres on es representen; fins i tot molts d'aquests nous talents exporten les seves creacions Pirineus enllà. Aquests són una munió d'autors i autores entre els trenta i els quaranta anys que conviuen civilitzadament amb els membres de les generacions que els han precedit, molts dels quals també s'han vist beneficiats d'aquest renaixement. Entre la nova fornada de dramaturgs catalans hi trobem exemples com Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Albert Mestres, Mercè Sàrries, Jordi Galceran, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Beth Escudé, Enric Nolla... i tants d'altres autors que han gaudit d'un rellevant suport tant d'institucions polítiques i culturals, com dels propis espectadors.

Ara bé, cal tenir clar que la trajectòria del teatre català ha estat molt atzarosa, amb prohibicions lingüístiques i marginacions polítiques i socials que van fer que el teatre català no comencés a adquirir una veu pròpia d'una certa sonoritat fins a la fi del segle XIX. Poc després, però, va arribar la guerra civil seguida d'una llarga dictadura, la qual cosa va suposar un endarreriment de set anys respecte al teatre professional en castellà de Barcelona, fins l'any 1946 en què Josep Maria de Sagarra va publicar *El prestigi dels morts*, obra teatral que va captivar el públic català. Va suposar una època de grans autors com Brossa, Pedroló, Espriu, Palau i Fabre, etc, que no van poder transcendir els àmbits més estrictament literaris a causa de la circumstància política. Probablement per intentar sobresortir dins d'aquesta situació, el teatre català va saber internacionalitzar-se i no va ser fins a finals dels anys vuitanta que aquesta condició va començar a canviar. En aquell punt, espais com la Sala Beckett ja es trobaven al peu del canó.

Arribem, així, a la generació dels anys noranta la qual, segons la professora Maria-Josep Ragué Arias (2000: 3), va manifestar-se d'entrada amb una voluntat de no construir una generació, ja que "el seu teatre obeeix a motivacions distintes, temàtiques diverses i estructures bastant diferents". Es tracta d'un grup de veus transgressores que experimenten amb la forma del drama i proven d'obrir noves vies i nous tipus de

llenguatges tenint sempre en compte l'espectador, això sí, qui reclama històries ben contades, entenedores i catàrtiques dins l'època de crisi en què es troba.

Precisament, un dels fets que caracteritzen la situació actual és l'existència d'un tall radical amb l'autoria anterior. Això comportarà, al teatre català, que els nous autors siguin més hereus de la dramaturgia occidental contemporània (Beckett, Koltès, Pinter, Kane) que de la tradició teatral autòctona. Serà així com els autors de la generació dels vuitanta viuran completament d'esquena a la tradició del teatre català. El nou grup d'autors, doncs, té predilecció per les diferents dramàurgies, com el postdramatisme germànic o el teatre document, els quals es veuran reflectits en les seves obres a partir d'algunes marques d'estil; una manera de fer i d'entendre l'escriptura dramàtica que agosaradament podríem qualificar com "a la catalana", tal com apunta Pere Riera (2011: 2).

La situació del teatre català, en pocs anys, ha canviat radicalment. No un ni dos, sinó uns quants autors catalans gaudeixen d'un prestigi internacional notable, avalat per traduccions, muntatges i fins i tot premis. Una nova dramaturgia on el tema no és el que més preocupa, sinó la situació o el plantejament. El tema no els serveix per a defensar o demostrar una tesi, sinó d'escenari en què es desenvolupen o difuminen els conflictes. Entre aquesta excel·lent acollida del nou teatre català, assolirà una important fita *El mètode Gönholm*, de Jordi Galceran (Barcelona 1964), una peça de fractura immersa en la contemporaneïtat que obtingué un ressò comparable a alguns dels grans clàssics catalans com *Terra Baixa*, d'Àngel Guimerà.

El mètode Grönholm –temporada 2002-2003– va aparèixer a escena com a part del projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, la finalitat del qual era promoure la dramaturgia contemporània. L'autor ja era conegut per obres premiades i d'èxit com *Fuïta*, *Dakota* i *Paraules encadenades*, però la sonada arribaria amb la que avui és l'obra de teatre català més representada arreu del món. Estrenada a més de seixanta països i reunint milions d'espectadors, la peça teatral de Galceran es presenta com un text rabiós i enginyós que manté l'atenció del públic des del principi fins al final. A més a més, a tot això cal sumar-li l'alta direcció de Sergi Belbel i les interpretacions distingides de Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Roser Batalla i Jordi Díaz, els quals van tornar a representar els mateixos personatges nou anys més tard quan TV3 va decidir

dur-ne a terme una versió televisiva amb guió del mateix autor i dirigida per Enric Folch.¹ També seria traspassada al cinema amb l'adaptació espanyola *El método* (2006), pel·lícula de Marcelo Piñeyro.

Amb unes crítiques immillorables als diferents llocs on va representar-se, l'obra teatral catalana que mostra la tortura de les entrevistes laborals i la hipocresia no només empresarial sinó també social, s'ha convertit en un dels èxits crítics i comercials més importants en la història del teatre català. Val a dir, però, que encara que la crítica posés en relleu la contemporaneïtat de l'obra, l'anàlisi de la peça com una reflexió sobre la problemàtica de la societat actual en general, i la catalana en particular, gairebé no va plantejar-se en cap dels diferents països on va estrenar-se. En aquest treball, a part de la descripció espaciotemporal i l'emmarcament ficcional, s'estudiarà l'obra de Galceran remarcant les diferents crítiques i prejudicis socials coetanis que sorgeixen durant aquesta particular entrevista de feina i com l'autor les posa en manifest a través dels diferents personatges, situacions i el context social i econòmic que envoltava l'obra al moment de ser escrita. Cal remarcar que l'anàlisi es centrarà més en el text teatral que en la representació escènica, exceptuant algun punt en concret on la comparació serà necessària per parar esment a algun aspecte concret de la peça, i és que no s'ha d'oblidar que, al final, els dramaturgs escriuen obres de teatre perquè aquestes siguin representades i no (només) llegides.

¹ Vg <https://www.ccma.cat/tv3/El-Metode-Gronholm-arriba-a-la-televisio/noticia-arxiu/480880/> Consulta feta el dia 8 d'abril de 2019.

2. ENTORN I ESCENARI A *EL MÈTODE GRÖNHOLM*, DE JORDI GALCERAN

2.1. *Context social, polític i econòmic*

L'obra teatral de Jordi Galceran, *El mètode Grönholm* presenta un món dramatitzat sobre la Catalunya de principis del segle XXI. Estem parlant d'una Catalunya que no fa ni trenta anys –des de la mort de Franco– que va sortir d'una dictadura que comportaria molts canvis socials, econòmics i polítics. Una societat, doncs, postdictatorial i postransició a la qual Zygmunt Bauman a molts dels seus escrits però sobretot al seu llibre *Liquid Modernity* (2000) etiqueta de *modernitat líquida*. Aquest concepte fa referència al món actual en què vivim i en el qual tots som “post-quelcom”, caracteritzant-lo d'una buidor moral, social i política, on és més important convertir-se que ésser. Aquest canvi radical, segon Bauman, afecta directament la regularització dels llocs de treball que l'individu realitza dins la societat. Aquesta transició ja venia de la dècada dels vuitanta i noranta durant la qual el món laboral ha sofert una individualització o fragmentació que ignora el col·lectivisme professional i social. Així, doncs, la societat passa a focalitzar la seva atenció decisivament sobre l'individu, “el qual s'està començant a desintegrar com a ciutadà” (Pujol 2006: 4), un tema que serà força present a l'obra de Galceran.

Manuel Sosa-Ramírez (2013: 1) parla d'aquesta nova consciència de finals i principis de segle com una causa d'una destacable globalització, la qual considera el món com un d'únic. Es tracta d'una nova comprensió del món on, tal com es pot comprovar a l'obra de Galceran, els individus es desfan els uns dels altres fent servir “tàctiques Darwinianes” on el més fort esdevindrà el més dèbil. Així, doncs, no és lícit el joc en equip, allò més important serà la supervivència de l'individu que ja no forma part d'un col·lectiu. En *El mètode Grönholm* es qüestiona si el joc que presenta l'autor és una resistència a aquesta globalització o neoliberalisme, o si es tracta més aviat d'una acceptació de la seva inevitabilitat. Aquesta posició postmoderna que, tal com Frederic Jameson indica a *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1992), no només significa una part del canvi de l'estructura econòmica sinó també de la seva lògica cultural. En una democràcia que es consolida ràpidament, l'estat espanyol va passar d'una societat catòlica extremadament conservadora a un estat modern “quasi-

conscientment tolerant” (Sosa-Ramírez 2013: 2). Aquest canvi social i polític va anar de la mà del progrés econòmic, que també va ser responsable d’una part de la transformació que l’estat espanyol va experimentar.

No podem oblidar, però, que tots aquests esdeveniments historicosocials a tot l’estat es van produir veloçment dins la població, la qual els va acceptar “amb respecte democràtic” (Pujol 2006: 5). La transformació postdictadura que va viure l’estat espanyol fins a l’arribada de la democràcia, tenint en compte la restitució de les autonomies i les expansions econòmiques -sobretot a les grans capitals com Madrid i Barcelona-, van ser acceptades diligentment per part dels ciutadans de l’estat. Ara bé, a Catalunya sembla ser que aquests canvis no es van viure de la mateixa manera, en tant que, com ja és ben sabut, Catalunya va aconseguir uns guanys polítics remarcablement diferents a la resta de l’estat gràcies a la centralitat de la seva economia. El fet més important que va comportar una transformació en la societat catalana i la seva política va ser la modificació de l’Estatut d’Autonomia plantejada pel Tripartit. Des de llavors, les relacions entre Catalunya i Espanya es troben en constants tensions. Anton Pujol es qüestiona si tants canvis a tantes esferes públiques signifiquen que aquests s’han naturalitzat vertaderament o si és, en realitat, una fal·làcia que la societat catalana accepta –o ha hagut d’acceptar– assenyadament.

Retornant a la globalització de la qual Sosa-Ramírez parlava, s’observa que entre les diverses inquietuds dels diferents governs catalans hi havia la d’aconseguir que Catalunya i sobretot la ciutat de Barcelona obtingués un cert reconeixement internacional. I prou que ho van aconseguir, ja que, després dels Jocs Olímpics de 1992 i el Fòrum Universal de les Cultures el 2006, Barcelona està vivint una considerable projecció internacional. Des d’aquella preparació pels grans Jocs es va dur a terme un procés de “barcelonitzar” *Barcelona* (Pujol: 2006, 8), amb eslògans, ressorgiment urbanístics, invasió turística, etc, el qual, encara avui en dia, sembla anar en augment. Tota aquesta “barcelonalització” durant els anys 90 va situar la capital catalana en un pla desconegut fins al moment. Sembla que Eduardo Mendoza, doncs, no anava pas mal encaminat quan a la seva novel·la *Mauricio o las elecciones primarias* (2006) escrivia “si todo sale como es de esperar, nos quedará una ciudad de puta madre. Ya sé que algunos hablan del peligro de perder la personalidad. Dicen que si actuamos así, Barcelona se convertirá en una ciudad de diseño”. Totes aquestes propostes i idees que

s'anaven construint entorn a la ciutat de Barcelona i que l'anaven modificant van causar una eufòria arrelada a un màrqueting que sembla allunyar-se del tradicional seny mercantilista català per entrar en un excés caracteritzat per la rauxa. D'aquesta manera, segons Mendoza, tot i la perspectiva positiva dels Jocs Olímpics, Barcelona es trobava en una mena de tristesa incòmoda i en un estat general de queixa. Les relacions s'havien mecanitzat i, fins i tot, s'havien convertit en una mica brutes a causa dels descontrol de l'època anterior. Aquells que confiaven en el futur se'n desdeien i aquells que havien callat "se vanagloriaban ahora de haber augurado lo peor en su fuero interno". S'assenyala molt clarament, doncs, una tensió i incomoditat dins la societat catalana, tot i les intencions anteriors de transformar-la i fer-la evolucionar. Ara ja ens trobem, com escriu Bauman (2000: 120), en una època de "disengagement, elusiveness, facile escape and hopeless chase", on el treball, per exemple, ha passat d'ésser un "universe of order-building and future-control" a "the realm of the game". Aquests tipus de relacions i jocs, tant personals com laborals, es demostren molt clarament durant el transcurs de l'obra de Galceran.

En la lectura i l'anàlisi d'*El mètode Grönholm* s'observarà com la situació social, política i econòmica que envoltava l'obra en el moment de la seva publicació no és quelcom que Jordi Galceran ignorés. Ens trobem davant de dues realitats socioeconòmiques que es contraposen a dues maneres d'entendre la realitat dins les quals vivia la societat catalana a finals del segle XX i principis del XXI. D'una banda doncs, hi ha una societat catalana tradicional i conservadora, i de l'altra, observem la mateixa societat que intenta seguir els corrents multinacionals i, d'aquesta manera, modernitzar-se i fer-se més tolerant. Aquesta intenció, però, acabarà esdevenint quelcom que no es plantejava inicialment i això comportarà uns contrastos importants en la Catalunya de l'època.

2.2. *Motius i punt de partida*

Dins d'aquesta societat que sembla tornar-se cada vegada més combativa i, utilitzant aquesta excusa, sense cap altre interès que no sigui aconseguir l'èxit personal independentment del comportament o tracte amb la resta del col·lectiu, es publica l'obra teatral *El mètode Grönholm*. L'autor Jordi Galceran aprofita tota aquesta ambientació per crear quatre personatges dins una situació on es demostrarà clarament la lluita per la

victòria mostrant personalitats cíniques, falses i interessades. A part de servir-se del context que ja li oferien els diferents resultats de tots els canvis polítics i socials que hem comentat a l'apartat anterior, l'autor va inspirar-se nogensmenys en una anècdota real que molts noticiaris van publicar quan a Madrid es van trobar, en una bossa d'escombraries, les sol·licituds de treball per a uns supermercats. En aquests papers hi havia diversos comentaris discriminatoris i certament cruels com “extranjero gordo”, “ésta no, por gitana y fea”, “gordita con granos”, “está como una regadera, padre alcoholico”, etc. La posició de poder que ocupava aquell empleat, doncs, li va permetre creure's en el dret d'anotar bestieses com aquestes. L'autor mateix comenta a una entrevista feta al diari *El País* (2009):

Imaginé a esas chicas intentando dar una buena imagen de sí mismas, una imagen empresarialmente correcta, intentando hacer lo que creían que se esperaba de ellas, dispuestas a soportar incluso pequeñas humillaciones para conseguir ese trabajo que necesitaban. Y allí está el punto: ¿hasta dónde estamos dispuestos a aguantar? Sobre ese punto juega la obra, construyendo una caricatura de lo que es la realidad. Pero ojo: las caricaturas consisten en llevar al extremo hechos reales.

Es qüestiona, a més, si les empreses realment tenen dret legítim a conèixer no només la professionalitat i la capacitat de treball dels seus candidats, sinó també la seva personalitat o ideologia per tal de veure si aquestes encaixen amb la filosofia de l'empresa o companyia. No hi ha una resposta clara, però és evident que la situació presenta una problemàtica important, ja que no hi ha cap article del Codi Penal que ho impedeixi, ni cap manera de demostrar com l'entrevistador ha faltat al respecte del candidat, si en lloc de tractar-se d'unes anotacions escrites a unes sol·licituds fos una entrevista cara a cara. Es vulneren drets, es viola la intimitat i es discrimina per un aprofitament de la posició de força per part del seleccionador, qui a vegades, tal com apunta Ricardo Blasco, professor de Psicologia Social de la Universitat de Barcelona, és algú qui no presenta la formació adequada per a aquest tipus de treballs.

Els entrevistats, doncs, es veuen entre l'espasa i la paret: si decideixen defensar els seus drets l'entrevistador pot arribar a entendre que és una persona conflictiva i l'opció a contractar-la desapareixeria. A més, la denúncia tampoc no seria factible en tant que no hi queda constància escrita. El silenci és la millor opció, doncs? És millor callar i, potser, mentir sobre la vida privada i que només es valori la formació i la

capacitat professionals? Yolanda Valdeolivas, professora de Dret a la Universitat Autònoma de Madrid, reflexiona sobre la possibilitat d'enregistrar les entrevistes i així deixar constància de tot allò que s'esdevé durant l'entrevista. Galceran opta per aquesta solució, el qual donarà una certa tranquil·litat al(s) entrevistat(s).

FERRAN: [...] No té cap sentit que nosaltres estiguem aquí intentant demostrar la nostra perspicàcia, si no hi ha ningú que ho valori.

ENRIC: Com que no hi ha ningú? Ens estan valorant des de fora. Segur que hi ha micròfons i ens estan sentint. O càmeres, fins i tot. [...] Poden estar amagades a qualsevol lloc.² (p. 23)

La certesa que l'entrevista ha estat enregistrada, però, no és un tema que quedi gaire clar si tenim en compte el final de l'obra. Aquest, però, serà un tema que es comentarà més endavant.

² A partir d'ara, totes les referències de l'obra seran extretes de GALCERAN, Jordi. (2005) *El mètode Grönholm*. Barcelona, Edicions Proa (La butxaca) i només se n'indicarà la pàgina.

3. ANÀLISI DE L'OBRA TEATRAL *EL MÈTODE GRÖNHOLM*

3.1. *Diferenciació i anàlisi del marc ficcional i la història*

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi del marc ficcional i la història que presenta *El mètode Grönholm* cal que deixem ben clares les definicions d'aquests dos components de ficció i, seguidament, les diferències que es troben entre ambdós pols.

En primer lloc, entendrem el marc o món ficcional com les coordenades espaciotemporals i socials en què se situen les accions. Així com aclareix Ramon Xavier Rosselló a *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)* (1999) es tracta d'un emmarcament en què situem l'acció representada, el qual ens proporciona una pauta de lectura. La història, però, és fruit d'una lectura que ordena els fets continguts en l'obra i en fixa uns límits temporals. La presentació de la història podria variar, ja que dependrà de la lectura o la interpretació que fem de l'acció presentada.

La ficció de Galceran, doncs, apareix emmarcada a la ciutat de Barcelona, més concretament, a la Diagonal. Tot i així, el coneixement del macroespai de l'obra no l'oferirà l'autor sinó el personatge d'Enric, el segon personatge que apareixerà a escena:

ENRIC: [...] Tenia por de fer tard. Era a la *Diagonal*, parat, i pensava, ara faràs tard i quedaràs fatal. (p. 10)

Ara bé, allò que el lector sí que sabrà des de l'inici, gràcies a les acotacions de l'autor que presenten l'escena, serà el microespai en què se situaran les diverses accions. Aquesta serà, així, una sala de reunions o despatx d'una empresa que es troba dins d'un edifici al centre de la capital catalana. Es veu que aquest emmarcament ficcional de caire realista, és a dir, dins d'un marc que envolta uns fets que es presenten com a inventats –o potser no tant³– però tanmateix possibles, queda plasmat en l'obra a través de marcadors espaciotemporals:

FERRAN: Escolta, que estem en un *despatx de la Diagonal*, no a una novel·la de l'Agatha Christie. (p. 10)

Ara bé, en cap moment del transcurs de la història apareix recollida l'època en què es duen a terme les diferents accions. La localització temporal, però, si es té en

³ Per recordar els motius i els punts de partida d'*El mètode Grönholm* torneu a l'apartat 2.2 del treball.

compte el context de l'obra i la influència de l'autor, es pot suposar que es troba a principis del segle XXI. No es confirma en cap moment, però allò que sí que es troba són diferents referències als parlaments dels quatre personatges de l'obra que poden servir com a indicadors espaciotemporals que informen el lector o espectador que es troba dins d'un món modern globalitzat i neoliberal envoltat d'una correcció política que es respira amb una certa inquietud.

MERCÈ: Tres homes i una dona. Com sempre.

CARLES: El vint-i-cinc per cent. Políticament correcte. (p. 12)

FERRAN: I tal com estan les coses *avui en dia* amb tanta correcció política i tanta mandanga encara n'hauries tret un munt de pasta. (p. 52)

D'altres elements que ens ajuden a desxifrar l'emmarcament espaciotemporal i les qüestions socials o col·lectives són aquells que presenten els personatges i la seva pròpia construcció. Només amb la descripció externa de Ferran, per exemple, ja se'ns exposa la classe social del personatge: trenta-vuit anys, atractiu, vestit elegant i modern, amb un maletí d'executiu i un diari d'informació econòmica. La resta de personatges, independentment de la seva forma de vestir, igual o menys formal, també presenten elements com, per exemple, la facultat on Mercè i Carles van estudiar (Esade),⁴ les diferents empreses en què treballen els quatre personatges o el maletí gastat d'Enric, que condueixen a concloure que ens trobem dins d'un entorn de classe mitjana-alta, un entorn empresarial en el qual els treballadors ja hi pertanyien abans d'entrar al despatx de reunions.

FERRAN: Arribarà un dia, nena de *casa bona* [...], que de la teva *brillant carrera* només en quedarà un pla de pensions escarrassit... (p. 78)

A més, si a això s'hi suma les acotacions que apareixen només iniciada l'obra que mostren la decoració de l'espai (*Mobiliari de qualitat. Parquet. Parets folrades de fusta. [...] Un tapís mironià a la paret*), es pot confirmar que *El mètode Grönholm* és abraçat per aquest estil de vida.

Respecte a la història de la peça, de manera resumida i amb l'ordenació cronològica pertinent, aquesta seria la següent:

⁴ Escola reconeguda pel públic català. Estudiar-hi estava considerat un privilegi.

Un home es troba esperant en una sala de reunions de l'empresa Dekia a punt de ser entrevistat per al lloc de director comercial. Arriben tres candidats més, dos homes i una dona, els quals també opten al càrrec. Els quatre entrevistats es veuran sotmesos a una sèrie de proves que prometen descobrir les seves capacitats professionals i personals a l'hora d'intentar superar-les.

La primera prova tractarà d'esbrinar qui dels quatre no és una autèntic candidat a la feina, la segona sobre quines decisions prendrien davant d'un empleat que no ha complert amb la seva responsabilitat com a treballador, a la tercera hauran de defensar els diferents motius pels quals un personatge fictici que se'ls ha assignat mereix viure si aquest es trobés en un avió que està a punt de caure, a la quarta hauran de decidir si una persona transsexual, en aquest cas Carles, és adient per al lloc a la feina i la cinquena prova, la qual només realitzaran Mercè i Ferran, ja que a Carles l'han fet fora a la darrera prova i Enric ha confessat ser un membre de la secció de personal de l'empresa, tractarà d'aconseguir un objectiu que vindrà escrit en una targeta abans que ho descobreixi l'altre. La prova la perdrà Mercè.

Ferran és el guanyador i es queda sol a la sala de reunions fins que tornen a aparèixer Mercè, Enric i Carles, però, aquest cop, amb la seva autèntica identitat: tots tres són psicòlegs del departament de selecció de personal de Dekia i han estat analitzant Ferran des del començament amb un seguit de proves dissenyades en relació al seu perfil. Comenten entre ells tres la jugada i decideixen no donar-li la feina a Ferran per ser un mentider amb falta d'empatia i una actitud fingida. Ferran marxa decaigut i sense saber com reaccionar.

El mètode Grönholm, doncs, es veu construïda a partir d'una sèrie d'accions dutes a terme per quatre personatges -no hi ha cap més intervenció a escena a part dels sobres amb els continguts de les proves- en un únic microespai, en aquest cas, la sala de reunions, dins d'un macroespai (Barcelona). La història evolucionarà de tal manera que s'iniciarà amb un personatge a escena (Ferran), es desenvoluparà introduint-hi la resta de personatges i acabarà, abans de descobrir l'autèntic objectiu de l'entrevista, amb el propi Ferran, sol de nou. El final serà clau per a la història, ja que presentarà un gir argumental o *plot twist* que farà qüestionar-se al lector l'obra sencera.

3.2. Interacció, mostració i focalització

3.2.1. Espai

L'acció representada a *El mètode Grönholm* té lloc en un espai escenogràfic únic: la sala de reunions d'un edifici de l'empresa Dekia, un espai ficcional inventat pel propi autor. No és, per tant, un lloc existent però, tot i així, la descripció que Jordi Galceran en fa només començar l'obra, ens remet a espais altrament possibles:

Sala de reunions d'una empresa. Mobiliari de qualitat. Parquet. Parets folrades de fusta. Sobre una taula, ampolles d'aigua i quatre gots. Un tapís mironià a la paret.

Al fons, una porta doble. En un lateral, una porta més petita. Un gran finestral deixa entrar la darrera llum del capvespre. A través del finestral, el cel. Intuïm que la sala es troba en un pis d'alçada.

L'autor, doncs, abans de les intervencions dels personatges, deixa clar l'espai que aquests compartiran i en el qual es durà a terme aquesta curiosa entrevista. Galceran, d'entrada, posa sobre la taula tots els elements que conformen l'espai escenogràfic amb els quals presentarà una unitat d'espai, és a dir, un únic entorn on es desenvoluparan les accions de l'obra. No hi haurà, doncs, espais exteriors, la qual cosa encara reafirmarà més que es tracta d'un lloc incomunicat. A més de la sala de reunions, però, tot i no afectar el desenvolupament de la peça, s'hi troben alguns espais referits, com una Diagonal plena de trànsit i el pàrquing de l'empresa, llocs que no són descrits o afirmats dins l'entorn però existents per als personatges. Així es veu en algunes de les referències:

ENRIC: Sort que tenen *pàrquing*, perquè si no... (p. 12)

Un altre espai que no apareix explícitament i que el lector o espectador obviaran són les diferents plantes de l'edifici de Dekia. Les accions de l'obra es duen a terme a la secció de personal de l'empresa, així que és fàcil assegurar que a la resta de pisos també s'hi trobaran despatxos, sales, habitacions, etc. A més, un altre espai contigu es presentarà a través del "gran finestral", el qual permet que hi entri la llum natural de l'exterior, una llum que, tot i que Galceran no en fa més referència al llarg de l'obra, s'anirà apagant a mesura que avanci l'entrevista. Aquesta "il·luminació ficcional"

evolucionarà d'una manera molt semblant a com ho farà el microespai en què es desenvolupa l'acció.

Un aspecte prou curiós com per fer-ne esment és la falta de confirmació de l'autor sobre l'alçada en què es troba la sala de reunions respecte a l'edifici, la qual opta per no definir-la amb exactitud: *Intuïm que la sala es troba en un pis d'alçada* (p. 1). No serà fins més tard, gairebé al tancament de l'obra, que es definirà el lloc exacte de la sala dins de l'edifici a partir d'una referència de Ferran. Es tracta, en aquest cas, de la planta onzena (p. 82).

Des d'un bon inici una certa part de l'utilatge d'aquesta sala es farà present i destacat per ser "de qualitat", i una altra s'anirà incorporant durant les diferents proves de l'entrevista. Aquells que tenen implicació dins l'acció són els següents:

- La *porta doble* i la *porta més petita*. Seran importants ja que marcaran l'entrada i la sortida dels quatre personatges.
- La *cadira* en què s'asseu Ferran. No s'informa sobre quantes cadires hi ha a la sala però és segur que n'hi ha més d'una (*En una de les cadires hi seu Ferran Augé*, p. 7) i a les quals s'acomodaran els personatges en algunes ocasions.
- Una *taula* amb una *ampolla d'aigua* i *quatre gots* (p. 7). Si bé aquests tres objectes seran presents a escena durant tota la peça, només la taula serà utilitzada pels personatges per a deixar-hi altres objectes, com un maletí. Val a dir, a més, que la presència de només quatre gots informa el lector o espectador des de bon inici quantes persones hi haurà a l'espai escenogràfic. Es descobrirà, exactament, que l'aigua i els gots són per als quatre candidats a la feina i no per a algú exterior a l'entrevista.
- El *mòbil* de Ferran (p. 7) i, més tard, el de Mercè (p. 46). Els dos seran utilitzats pels respectius personatges per comunicar-se amb personatges que no apareixen a escena.
- La *porteta de la bústia* que es troba dissimulada a la paret i a partir de la qual arribaran els *sobres* amb les explicacions de les proves (p. 13). És interessant

comentar els desnivell⁵ que presenta la manera en com els membres de l'empresa es comuniquen amb el(s) entrevistat(s) en comparació a la versió televisiva que es va fer de la peça, ja que la informació arribarà als quatre personatges a partir d'una *tablet* i no d'un sobre.

- Un *cronòmetre* que s'utilitzarà a la primera prova. La seva importància rau en el control del pas del temps, tal com comentarem al següent apartat.
- Un *cendrer* que apareixerà dins la bústia (p. 25) i que no s'utilitzarà fins més tard quan Mercè agafa un *paquet de cigarrets* i se n'encén un (p. 64).
- Els *quatre barrets* de la tercera prova: un de torero, un de bisbe, un de pallasso i un de polític (p. 41). Queda constància de la seva utilització durant l'escena en qüestió i que els personatges se'ls treuen però no queda clar on acaben finalment.
- La *cartera* de Carles, d'on traurà les receptes del metge (p. 57).
- El *rellotge* de Mercè (p. 75 i 90). És rellevant en tant que presenta una localització temporal quan aquesta el mira: “(*Mira el rellotge*) Ui, és tardíssim. Ja hem acabat” (p. 90).

L'espai que presenta Jordi Galceran a *El mètode Grönholm* es convertirà en quelcom important per als personatges i per al desenvolupament de l'obra en tant que es tractarà d'un espai que es transformarà i evolucionarà juntament amb l'argument, cosa que facilitarà la sensació de neguit i angoixa que experimenten –o fan veure que experimenten– Ferran, Mercè, Enric i Carles durant el transcurs de les diferents escenes de la peça. L'espai es converteix, doncs, en una espècie de laberint on ells, els conillets d'Índies de l'experiment, hi seran conduïts sent-ne conscients, tot i que un d'ells desconixerà el joc autèntic.

3.2.2. Localització temporal de l'acció, durada i ordre

La localització temporal de l'obra es presenta amb el capvespre d'un dia sense data, en tant que no es fan comentaris respecte del dia en què es troben o l'estació de l'any, però suposem que, per referències d'alguns personatges, es tracta d'un dia entre setmana o, si més no, un dia laborable:

⁵ A l'hora de relacionar el text i la representació teatral, s'entendrà el **desnivell** com un concepte que queda palès en certs elements que comporten una rellevant diferència en la recepció de la ficció (Rosselló 1999: 222).

ENRIC: Quin trànsit, no?

FERRAN: Com cada dia. (p. 9)

El fet que sigui capvespre, de fet, serà un element força rellevant. Com ja s'ha comentat a l'apartat anterior, evolucionarà de la mateixa manera que ho fa l'espai, aquesta sala de reunions que, a partir de la llum que entra pel gran finestral, s'anirà enfosquint a mesura que el temps avança. És important ja que l'inici de la peça es presenta com quelcom familiar com ho pot ser una entrevista de feina. Així, doncs, es tracta d'un ambient calmat, potser amb un cert neguit, i amb un toc còmic. A mesura que l'acció es desenvolupa, però, els minuts van passant. Sense tenir, com ja s'ha dit, cap indicador temporal que informi de l'hora exacta en què s'inicia l'acció, sí que es pot saber que el final de l'obra situaria el lector a l'acabament del dia per algunes referències, com per exemple (p. 90) "Per un dia que puc arribar a casa abans que em fiquin els nens al llit [...] (*Mira el rellotge*) Ui, és *tardíssim*. Ja hem acabat" o (p. 92) "Hola, nano... Sí, sí, ja estic. Escolta, que vindré al *sopar*".

El mètode Grönholm, a més, no presenta cap el·lipsi temporal, és a dir, cap supressió de temps dins del segment temporal de l'acció. És per això que la durada de l'obra es pot suposar al voltant d'una hora i mitja o dues hores. Això és així perquè es sap del cert que la primera prova que han de superar els entrevistats dura deu minuts, el temps marcat pels propis entrevistadors i que serà controlat per un cronòmetre, el qual permet al lector fer-se una idea de l'estona aproximada que duren la resta de proves. A tot això cal sumar-li, també, les estones de transició entre una acció i l'altra, i les pauses o silencis que hi ha a escena, els quals marquen un ritme concret a l'acció i es tornen físicament més presents a la representació teatral que no pas al text llegit.

El text apareix sense cap trencament temporal, és a dir, que té una temporalitat lineal i no pas saltejada. Aquesta linealitat temporal, però, es veurà trencada en alguns dels parlaments dels personatges en els quals es durà a terme una representació directa del seu passat. Si bé és cert que en els diàlegs també hi ha referències del temps anterior a l'inici de l'obra, la linealitat no es trencarà en tant que l'únic que això comporta és una recuperació d'informació sense que hi hagi cap canvi del món mostrat com, per exemple, la relació que ja hi havia entre Enric i Mercè, companys de facultat i, en un

moment amants, abans que ambdós entrin a escena o les tres entrevistes que ja han fet tots quatre en anterioritat.

ENRIC: També heu fet tres entrevistes, vosaltres?

CARLES: Jo sí.

MERCÈ: Jo també.

ENRIC: I aquesta és la quarta. (p. 13)

Així, doncs, durant el transcurs de l'acció s'aniran fent explícits, a partir de parlaments, certs aspectes del passat dels personatges, com la depressió d'Enric (p. 27-30), el canvi de sexe de Carles (p. 50-51) i la vida amorosa i familiar de Ferran (p. 74-78). Aquestes retrospeccions, tal com es demostrarà, seran claus per a la creació de la majoria de les proves de l'entrevista. El desenvolupament d'aquest aspecte, però, es comentarà al següent apartat.

El mètode Grönholm remet, des d'un bon inici, a un possible futur, ja que l'èxit de l'entrevista comportarà un canvi vital d'un dels personatges i el fracàs significarà el retorn a la vida que ja tenien els perdedors abans d'entrar a l'edifici de Dekia. La construcció de l'obra es basarà en aquesta possibilitat i en el camí per aconseguir-la, però, això sí, no es veurà a escena com el resultat o decisió final afectarà al candidat no elegit, és a dir, a Ferran. La ficció de Galceran, doncs, finalitza quan aquest futur tan anhelat es destrueix i de la manera més cruel.

3.2.3. Acció

Patrice Pavis (1990) defineix l'acció com un canvi de posició en la configuració actancial que esdevindrà així, en un moment donat, un element transformador i dinàmic que permet el pas d'una situació a una altra. Rosselló (1999: 157), al seu torn, opta per considerar-la com “el conjunt, major o menor, de modificacions i desaparicions que tenen lloc en l'esdevenir de l'obra, arran dels actes (verbals i/o no verbals) realitzats pels intèrprets/personatges a partir d'una situació inicial”. Aquesta situació inicial, doncs, proporciona les primeres dades dels personatges, l'emmarcament de l'obra i els possibles elements del conflicte que s'esdevindrà. Aquest plantejament serà el que situarà l'espectador i, sobretot, captarà el seu interès.

La marca d'obertura de l'acció pel text de Jordi Galceran serà la presentació de l'espai amb un dels personatges a escena parlant per telèfon. L'entrada d'un nou personatge descobrirà el motiu de l'acció mitjançant la interacció entre ambdós. La situació inicial, doncs, aporta suficient informació per emmarcar l'obra teatral i situar-se.

El mètode Grönholm trenca amb la típica estructura de l'acció, tradicionalment construïda i dividida en tres, quatre o més actes, i construeix una acció contínua, on no hi ha canvi seqüencial, és a dir, no hi ha cap canvi del lloc de l'escenografia, ni canvi de vestuari ni cap fosc o interrupcions que indiquin una divisió estructural. L'únic moment en què s'apaguen els llums a escena és al final de l'obra, quan tots els personatges menys Mercè, qui apaga els llums, ja han marxat d'escena i l'acció s'ha donat per resolta. Ara bé, sí que hi haurà alteracions visibles de l'acció en les diferents parts de l'obra, les quals venen determinades per l'entrada i la sortida dels personatges i reben el nom de seqüències mitjanes o, més comunament, escenes. En aquesta peça en concret s'hi troben quatre entrades i cinc sortides, pròpiament repartides entre l'inici i el final. Aquestes modificacions o canvis a escena seran les justificacions i motivacions de la divisió de l'acció.

L'estructura de l'obra, doncs, es construirà a partir d'escenes amb encontres interaccionals. En aquest treball es proposa una fragmentació de l'acció d'*El mètode Grönholm* en nou escenes, totes caracteritzades per alguna entrada i/o sortida d'alguns

dels personatges, com ja s'ha comentat, o per alguna microseqüència⁶ que sorgeix enmig d'alguna de les escenes. També es tractaran com a escenes diferents les cinc proves que han de superar els candidats, ja que a cada una canvia el tema que motiva l'acció –el tòpic, això sí, seguirà sent l'entrevista de feina.

- Primera seqüència mitjana (p. 7-11): presentació de l'espai escènic, de Ferran, qui ja es troba a escena, i d'Enric, qui entra després.

Aquesta primera escena és la menys complexa de tota l'obra però, tot i així, presenta certa informació que serà útil per al desenvolupament de l'acció. A part de descriure's l'espai també s'informa de l'aspecte físic de Ferran i d'Enric, i s'introdueix el món empresarial a escena. En el cas de Ferran, aquest món es destapa durant la conversa telefònica que té amb un company desconegut (p. 9) i, en el cas d'Enric, es fa palès en algunes referències que fa sobre les tres entrevistes a les quals ja ha assistit i sobre les tècniques “poc convencionals” que utilitzen les empreses per a elegir els seus candidats. Cal apuntar, també, que el fet que el lloc de feina al qual aspiren els candidats sigui nogensmenys que el de director comercial no és quelcom gratuït, ja que no deixa de ser la màxima expressió del capitalisme i del concepte d'èxit basat en la venda, el consumisme i la globalització, temes recurrents a l'obra de Galceran.

A més, també es deixen entreveure certs aspectes de la personalitat dels dos personatges: es comença a manifestar en Ferran una certa fredor i/o distanciament a l'hora d'interaccionar amb la resta, en comparació a l'espontaneïtat i proximitat d'Enric.

- Segona seqüència mitjana (p. 11-13): entrada de Mercè i Carles.

En aquesta escena es presenten els dos altres personatges de l'obra quan aquests entren a escena. Galceran torna a utilitzar les acotacions per descriure l'aparença física de Mercè i Carles, dos antics companys de facultat que acceptem que es retroben a la mateixa entrevista de feina –a la següent seqüència mitjana es podrà afirmar que feia dos anys que no es veien i que, per tant, el seu encontre ha sigut pura casualitat. Juntament amb Ferran i Enric, experimentaran confusió i incomoditat quan conclouen que l'entrevista conjunta serà entre ells quatre.

⁶ Ramon Xavier Rosselló defineix la microseqüència com “la fracció de temps teatral en què ocorre alguna cosa que es pot aïllar de la resta”, 151.

A més, és aquesta escena la primera que introduirà el masclisme de la societat i, especialment, dins del món empresarial. Mercè, des que entra a escena fins que en surt, n'esdevindrà la prova. Serà a partir del moment en què Mercè és l'únic personatge femení a escena, que es podrà observar la ironia i sarcasme com a resposta a qualsevol referència que apunti a aquest masclisme i sexisme tan presents.

MERCÈ: Tres homes i una dona. Com sempre.

CARLES: El vint-i-cinc per cent. Políticament correcte. (p. 12)

- Tercera seqüència mitjana (p. 13-25): primera prova.

En aquesta escena es presentarà la primera prova que hauran de realitzar els candidats, les instruccions de la qual arribaran a escena a través d'una porteta a una de les parets laterals. Els quatre personatges i els espectadors/lectors descobriran, poc a poc, de quin tipus d'entrevista es tracta i es conscienciaran del joc en el qual han entrat sense saber-ho.

El repte que es proposa als candidats és descobrir qui dels allí presents forma part de la selecció de personal. Davant d'aquesta formulació, tots quatre tindran una òptica diferent al respecte: es tracta de col·laborar en equip o de descobrir "l'impostor" individualment sense que els altres se n'assabentin? Enric i després Mercè semblen tenir-ho clar des del principi, a diferència de Ferran i Carles qui creuen fermament en la competició que presenta el joc, ja que "el fals no dirà que és fals, no podem treballar junts" (p. 18). És en aquest aspecte on es fa present aquella societat anteriorment comentada on s'ignora el col·lectivisme i l'èxit de l'individu és allò realment valorat.

ENRIC: El paper deia que havíem d'esbrinar qui era el fals. No deia que haguéssim de competir entre nosaltres.

FERRAN: Home, això ja està clar. No cal dir-ho. Som tres i només hi ha un lloc. Estem competint. (p. 17)

Serà en aquesta primera prova on s'observarà, tot i que de forma molt vague, les primeres mostres del control que exerceixen Mercè, Carles i Enric sobre Ferran durant les proves, conduint-lo cap al seu propi benefici, és a dir, duent-lo a fer allò que ells, com a membres del personal de selecció, volen aconseguir. Un exemple molt clar és quan Carles i Enric fan creure a Ferran que aquest tipus de proves són ben normals a

diferents països, com als Estats Units (p. 22). Un control, doncs, normalitzat dins la modernitat sòlida. A aquest control, per tant, se li afegeix un poder del qual tots són molt conscients des del principi, especialment quan Carles es queixa que les proves que estan realitzant no estan sent valorades per ningú i Enric li assegura que “ens estan valorant de de fora” (p. 23) amb càmeres i micròfons. Un poder centralitzat, segons Anton Pujol (2006: 9), que observa pacientment, amb una presència inexorable i oculta, sense mai fer cap acte de compareixença. Es tracta, dit amb unes altres paraules, d’una autoritat dissimulada. Aquesta espècie de “Gran Germà” es transformarà a poc a poc durant la peça i es convertirà en quelcom asfixiant, tant per a Ferran com per a l’espectador/lector.

A mesura que avança l’escena els quatre personatges presentaran diferents arguments que utilitzaran per demostrar la seva innocència, tenint en compte en tot moment les possibles mentides dels altres aspirants a la feina, i es crearà així un ambient de desconfiança entre ells i una tensió que acaba d’aparèixer però que s’estendrà cada vegada més àmpliament a la resta de les proves. Es comença a fer present, doncs, el que més endavant s’etiquetarà com a “intel·ligència creativa”.

- Quarta seqüència mitjana (p. 25-40): segona prova.

Enric serà qui llegirà la targeta de les instruccions de la nova prova, aportant, així, intriga als espectadors/lectors quan aquest no llegeix en veu alta allò que hi ha escrit al sobre. Enric haurà d’explicar moments tràgics de la seva vida que van comprometre la seva actual feina –com la depressió que va patir o la seva entrada al món dels xats i internet, temes notòriament coetanis– i la resta hauran de ser els seus jutges, és a dir, hauran de decidir si segueix a l’empresa o el despatxen. Quan ja s’ha donat la sentència es descobreix que Enric havia estat jugant amb tots tres, amb el qual introdueix a escena una manipulació i distorsió que comença a espesir-se al voltant de l’obra.

És curiós que Enric iniciï l’exposició de la seva història deixant clar que el més important a una empresa, a part dels resultats, és la dimensió humana cap als empleats, i és que el decisió final es veurà sotmesa a aquest aspecte. Mentre Mercè i Carles afirmen que la vida laboral pot veure’s afectada per la vida personal, Ferran s’hi nega en rotund: “Quan arribes a la feina has de fer com els pallassos de circ, pintar-te la cara que toqui,

de simpàtic o de fill de puta, i tirar milles. Qui no sap fer això, no serveix” (p. 34). Un cop a la feina, doncs, tot s’hi val. Això és, encara que ell no ho sàpiga, un bon resum del joc que s’està representant durant l’entrevista.

Al final, tots tres opten “democràticament”, per no fer fora Enric i conservar el seu lloc de feina, no només per les seves capacitats laborals sinó també per la “pèssima imatge” (p. 37) que donarien a l’empresa si fessin fora algú per motius personals. Un món empresarial, doncs, on es fingeix contínuament i on la versió que veu el públic és allò important i no tot allò que ha calgut fer per tal d’arribar-hi. Sistemes que no agraden als empleats però que obeeixen sense replicar, tal com comenta Ferran durant un dels seus parlaments durant el qual critica la feina dels psicòlegs de les empreses, qui simulen un interès pel benestar dels treballadors però que no fan res més que empitjorar la seva situació personal en lloc d’intentar millorar-la (p. 39-40). Veiem, doncs, que aquesta dimensió humana no és com es presentava al principi i com, poc a poc, es va deformant i va exposant la seva ambigüitat o, potser, la seva inexistència.

La prova que han passat els personatges es veu caracteritzada, clarament, per la mentida d’Enric, qui manipula la situació per tal d’aconseguir un fi. Aquesta idea de l’èxit de l’engany serà clau per entendre l’obra de Galceran, no només per l’exercici metateatral al qual es troben constantment jugant els personatges, fent d’actors i espectadors alhora, sinó per la comparació que es plantejarà més endavant amb el concepte de veritat, la qual no sembla triomfar de la mateixa manera.

- Cinquena seqüència mitjana (p. 41-48): tercera prova i microseqüència de Mercè al telèfon.

La nova prova es presenta com una “dinàmica de grup”, tal com descriu Enric (p. 42), en què hauran d’interpretar uns personatges que no sembla que Galceran hagi triat casualment: un bisbe, un torero, un polític i un pallasso. Els quatre entrevistats hauran de convertir-se en actors i defensar la figura que els ha tocat, tot duent un barret que la simbolitza, i demostrar a partir d’arguments qui d’ells mereixeria viure dins d’un avió en flames amb només un paracaigudes. Un joc, com veiem, plenament metateatral.

Les defenses de cada un dels personatges s’aniran entrelligant amb les dels altres. Així, mentre el pallasso (Mercè) considera que allò més important és el riure d’un

infant, el polític (Enric) parla del benestar material d'aquest infant. El torero (Carles), però, no hi troba una defensa possible –la qual cosa sembla una forma concisa d'exposar una crítica a la tradició espanyola–, i el bisbe (Ferran) opta directament per no defensar-se i agafar el paracaigudes. La Església, doncs, tot i haver sigut menystinguda anteriorment per algunes referències de Mercè i Enric,

MERCÈ: [...] Jo proposo que ell, voluntàriament, se sacrifiqui pels altres i renunciï a utilitzar el paracaigudes. Em sembla que seria una actitud molt cristiana. (p. 43)

ENRIC: [...] El bisbe tampoc tindria clients perquè la gent només es preocupa de la salvació de les seves ànimes quan té la panxa plena. (p. 44)

tot i així acaba sent qui se salva, un visió molt clara de l'actualitat religiosa, conservadora i present dins d'una societat que li segueix atorgant cert grau d'autoritat. Sembla ser que la idea de l'èxit per part de Ferran és imposar el seu desig per sobre de qualsevol altra cosa independentment de les formes utilitzades per tal d'aconseguir-ho.

FERRAN: No intenteu oposar-vos a la voluntat de l'Església. Tenim més força de la que sembla. Si no m'obligueu a utilitzar la violència... (p. 47)

A més, la realització d'aquesta escena porta a pensar en la probabilitat que tots els papers representats podrien ser personatges que fàcilment es trobarien en un amfiteatre romà: de banda de l'espectacle hi hauria el pallasso i el torero, i de la banda del poder públic el bisbe i el polític. Això conclouria, en conseqüència, que aquesta hiperrealitat, el muntatge que ha creat aquell ull que ho controla tot, no és res més que un simple entreteniment? Un *panem et circenses* en tota regla? És interessant, si més no, plantejar-se la possibilitat que el joc en què es troben els personatges hagi esdevingut quelcom que ja va més enllà d'una entrevista de feina.

Durant el transcurs d'aquesta escena apareix, a partir d'acotacions, una microseqüència necessària de comentar. En aquest cas es tracta de la conversa telefònica de Mercè amb Laura, la seva suposada germana encara que no es confirmi en cap moment, la qual li comunica que han ingressat novament la seva mare a l'hospital. Aquesta escena dins una altra escena, com veurem més endavant, no es clou quan

Mercè apaga el telèfon sinó que tornarà a sorgir dins l'acció al final de la següent prova, durant la qual es resoldrà.

Així, Jordi Galceran incorpora a la seva obra, sense que gairebé ni l'espectador/lector en sigui del tot conscient, alguns dels estaments sagrats de la societat: l'Església, la família i la política.

- Sisena seqüència mitjana (p. 48-64): quarta prova i microseqüència que s'incorporarà a l'argument de l'acció.

La quarta situació que els membres del personal de Dekia plantegen als entrevistats és decidir si Carles és el tipus de candidat adient per a l'empresa, tenint en compte que ha iniciat un tractament hormonal que ha de desembocar en una operació de canvi de sexe. En el cas que decidissin no acceptar-lo hauria d'abandonar el procés de selecció. Tal com comenta Carles, les proves ja no són "jocs idiotes" i han esdevingut alguna cosa més. Aquesta notícia tan inesperada per als altres personatges i també per als espectadors/lectors comporta un seguit de respostes negatives i burletes: Mercè riu, Ferran, com ja s'esperava, té una reacció homofòbica i no para de fer comentaris despectius i purament sexistes i transfòbics ("La gent és la polla. Bé en el teu cas no exactament la polla..."; p. 51, "Carlota; se't posarà la veu de canari"; p. 51, "fallera major"; p. 56, "vés a hormonar-te"; p. 64) i Enric és tan conscient del joc en què es troben jugant que creu que la història és un engany. Considera que, igual que han fet amb ell, s'ho està inventant per demostrar que és un bon venedor capaç d'aconseguir allò que li demanen mitjançant enganys i jocs. En qualsevol cas, sembla preferible creure que Carles està mentint a acceptar un tema d'extraordinària actualitat com ho és la transsexualitat.

L'actitud dels personatges i sobretot la de Ferran davant aquesta circumstància és interessant en tant que no només demostra la dels tres candidats sinó la de tota una societat que sembla haver acceptat les diverses orientacions sexuals però que, a la vegada, les discrimina i no demostra interès a conèixer-les –ignorància que es fa palesa en alguns comentaris de Ferran, com quan li diu "transvestit". A més, la menció que a Rawental, l'empresa per a la qual treballa en Carles, se l'acomiadaria d'immediat perquè són de l'Opus Dei, ens recorda que, per molt integrats que semblin estar els diferents

tipus d'expressió sexual, la realitat ciutadana està molt lluny d'aquesta acceptació. Una acceptació clarament postissa.⁷

S'observa, doncs, com la correcció política que havia aparegut anteriorment a la segona prova ha canviat de parer i ara es presenta com un problema. La mala imatge que l'empresa presentaria acomiadant algú per motius personals ja no és un argument vàlid per deixar quedar a Carles. Els prejudicis han guanyat a la valoració de les capacitats professionals objectives i Carles ha d'abandonar el procés.

L'element més destacable d'aquesta escena és que, d'una banda, durant el transcurs dels esdeveniments, Carles en tot moment ha sigut honest però l'únic que rep és desaprovació, i de l'altra, Enric, a la segona prova, havia reconegut que la seva història era falsa però, tot i així, ha superat la prova i li permeten quedar-se. L'obra de Galceran, així, suggereix que dins del món empresarial la veritat no interessa tant com una declaració que sembli certa: allò important és vendre el producte.

En mig d'aquesta situació, on es demostra la clara conscienciació dels personatges en el joc (És el seu joc. Si no vols continuar, te'n vas; p. 49), truquen a Mercè i li comuniquen que la seva mare s'ha mort. Aquesta nova ocasió entra a escena de la manera més punyent possible, fent oblidar per uns instants el motiu pel qual es troben allí i recordant que, fora de la sala, el món real segueix existint. Ferran, però, recorda que qui marxi queda fora de l'entrevista i Mercè, irada, opta per romandre dins la sala.

MERCÈ: Per mi, aconseguir aquesta feina és molt important. La meua mare no ressuscitarà perquè jo ara corri cap a l'hospital. (p. 66)

El món empresarial, doncs, sembla trobar-se per sobre de la família o les relacions personals, tal com també s'ha pogut veure amb Carles i Mercè, antics companys de facultat però actualment adversaris. Carles acaba marxant enfadat i fent pública la seva opinió respecte al sistema de selecció (Si tinguéssim una mica de dignitat, ja fa estona que hauríem d'haver-los engegat a prendre pel sac; p. 64).

⁷ El govern espanyol de Zapatero (2005) va ésser el quart del món a aprovar el matrimoni entre les parelles homosexuals. La reacció pública en contra d'aquest fet es va fer sentir fortament i la controvèrsia continuaria durant anys, encara que hagi perdut força.

- Setena seqüència mitjana (p. 65-79): es descobreix l'autèntica personalitat d'Enric i última prova.

En aquesta escena, Enric acaba admetent que no és un candidat a la feina sinó un psicòleg del departament de personal de Dekia. Enric —o Esteve Ripoll, el seu autèntic nom—, presenta la següent prova la qual consistirà en aconseguir alguna cosa de l'adversari sense que aquest ho descobreixi. Enric marxa i comença el joc, un joc no només per a Ferran i Mercè sinó també per al l'espectador/lector, qui desconeix les intencions d'ambdós, de manera que es troba en la mateixa situació que els personatges d'escena.

La prova té l'objectiu de comprovar les capacitats dels aspirants en relació a la venda de productes, concepte que ja ha aparegut en anterioritat. Ferran exposa les seves tècniques empresarials per enganyar al comprador i com hi té “el cul pelat” (p. 73). Mercè, en canvi, no comenta res de la seva feina o capacitats laborals i decideix formular preguntes personals en relació al matrimoni o als amics de Ferran, una circumstància que ens permet comprovar la vinculació que fa la societat de la figura femenina amb els aspectes sentimentals o de la vida quotidiana i no pas tant els empresarials. És més, Mercè acabarà la prova plorant, ja que aquest és l'objectiu de Ferran; una altra demostració de la idea que es té de la dona com un ésser emocional i fàcil de manipular.

Allò més rellevant d'aquesta escena, però, serà el monòleg de Ferran. Aquest parlament, per bé que és una ficció que ell mateix s'inventa per guanyar, presenta uns elements estereotípicament impregnats d'una “catalanitat melodramàtica” (PUJOL 2000: 14) la qual resulta totalment incoherent d'acord a allò que l'espectador/lector ha vist fins a aquest moment i que critica la classe social en què es troba Mercè.

FERRAN: El meu pare era revisor de la Renfe. Revisor de la Renfe tota la puta vida. [...] De tant en tant, passava una setmana fora, llavors la meva mare, el dia abans que tornés, comprava faves i, entre els dos les pelàvem, i la meva mare li feia faves a la catalana, que era el plat que més li agradava. ¿No entens de què et parlo, oi? A casa teva no es menjava faves, és clar. [...] ¿Saps per què treballo, per què vull prosperar en la meva feina? T'ho diré, encara que no ho entenguis. Vull que el meu pare i la meva mare pugin mirar-me sempre amb els

mateixos ulls d'orgull amb què em miraven quan tenia sis anys i feia les coses ben fetes. Per això lluito, collons. Per això estic disposat a tot... (p. 77)

La trista història d'en Ferran ens torna a les arrels de la classe treballadora catalana, de la modernitat sòlida, on tot es presentava sota una “utopia mercantilista” (PUJOL 2006: 15) segons la qual treballant s'aconseguiria l'èxit professional. Ferran, astut, aprofita aquesta ficció perquè sap que s'arrela a una tradició que no es pot criticar, ja que humanitza i tocarà la fibra sensible de qui l'escolti. Aquesta sentimentalitat casolana, ja sigui veritat o mentida, contrasta amb la modernitat de les càmeres amagades i els experiments psicològics multinacionals. Ara bé, aquest món conservador i tradicional en què es troba Ferran ja no encaixa en la nova societat catalana, modernitzada i globalitzada. Aquest ho sap i utilitzarà la seva ràbia i impotència envers la seva situació personal per presentar un discurs nostàlgic i difícilment criticable.

Ferran lligarà el seu parlament amb la mort de la mare de Mercè i serà aquesta la gota que farà vessar el vas. Mercè començarà a plorar i marxarà de la sala, després que Ferran admeti de la forma més cínica possible que tota la seva història era mentida (La meva mare és morta i amb el meu pare fa quinze anys que no ens parlem; p. 79). Novament, l'èxit de la mentida.

- Vuitena seqüència mitjana (p. 80-85): Ferran sol a la sala de reunions, entrada dels tres psicòlegs de la secció de personal i sortida d'escena de Ferran.

Aquesta escena es presenta talment com si fos el final de l'acció: Ferran ha guanyat l'última prova i es queda al despatx esperant alguna resposta per part de la secció de personal. Després d'un moment de neguit, no només per no rebre cap senyal que l'informi què ha de fer a continuació sinó també per descobrir que dins del sobre de l'anterior prova de Mercè no hi ha res escrit, tornen a entrar Carles, Enric i Mercè, aquest cop sense representar a ningú més que a ells mateixos, i es destapa la seva autèntica personalitat com a psicòlegs del departament de personal de Dekia. D'aquesta manera, tant Ferran com l'espectador/lector reben l'explicació d'aquesta entrevista tan poc convencional que pretén “avaluar la resposta del candidat davant de diferents estímuls emocionals” (p. 83), la qual cosa permet mesura la “intel·ligència creativa”. Sabem, a més, que el mètode ha estat desenvolupat per Isaïes Grönholm, un psicòleg suec, el qual dona sentit al títol de l'obra.

Després de donar bones esperances a Ferran, considerant positivament el seu transcurs durant les proves, aquest se'n va i els psicòlegs es queden a escena.

- Novena seqüència mitjana (p. 85-92): avaluació de Ferran per part dels psicòlegs, entrada de Ferran a escena i explicació del muntatge.

Aquesta última escena de la peça no es presenta com una nova prova que formi part de l'entrevista però sí que es pot considerar com un últim test, no només per a Ferran sinó també per a l'espectador/lector; ambdós es troben perduts i hauran d'intentar entendre tot allò que s'esdevindrà. Així, l'escena comença amb els tres membres de l'equip de selecció comentant les seves impressions sobre Ferran i com ha reaccionat aquest a les diferents situacions. Enric el considera un home fort, Carles en té dubtes i Mercè opta per fer-lo venir de nou i explicar-li l'autèntic funcionament de les proves.

Així, doncs, Ferran apareix novament a la sala de reunions i allí descobrirà que l'engany que creia haver viscut no era res més que la carcassa de l'autèntica veritat. Cada prova de l'entrevista s'ha basat en elements de la seva vida: una depressió, un divorci, una joventut al seminari, un germà homosexual i la mort de la mare. Si bé en Ferran, a part de les mentides contínues durant tota la sessió, en cap de les quatre situacions no ha mostrat ni una ombra d'empatia, quan torna a entrar al despatx totes les defenses que ell intenta oferir són truncades contundentment, i és que totes les seves frases acaben amb punts suspensius, ja que no se li permet acabar cap explicació. A més, els entrevistadors mostren una important falta d'ètica professional amb agressions verbals ara que ja no hi ha papers per representar: “és un pobre desgraciat” (p. 85); “fotia pena” (p. 89); “la seva vida és un desastre absolut, personalment i professionalment”, “ha fotut molta llàstima” (p. 90). Curiosament, ara són ells els qui no demostren cap tipus d'empatia; és més, exerceixen un sadisme excessiu sobre Ferran.

En aquesta escena, després de tot aquest esforç morbós de mentides i simulacres per mesurar la “intel·ligència creativa” de Ferran, els entrevistadors acaben en un nivell molt semblant al de l'entrevistador que va servir d'origen de la peça. S'aprofiten de la seva posició de superioritat ja que, les càmeres –si és que realment han existit– i l'ull controlador eren ells mateixos i, en conseqüència, no hi ha cap mostra que deixi constància de tot allò que ha passat. I és per aquest mateix motiu que ho seguiran fent

amb altres candidats (“el de demà és l’atac epilèptic i després... tu, ludòpata i jo, la cocaïnòmana”; p. 91). És un cinisme pur i dur cap a un(s) ésser(s) que, tot i mostrar-se patètic, no deixa de merèixer un respecte.

Els tres psicòlegs, a més, critiquen l’agressivitat imposada que ha mostrat Ferran, la qual només serviria per a “generar un conflicte més gran” (p. 89) davant d’un altre conflicte. Sembla que Ferran no és un ésser tan individual i segur de si mateix com plantejava, i això no és una qualitat que Dekia estigui cercant per al seu director comercial. Aquesta hiperrealitat on es mostra una actitud fingida i una natura no vertadera de Ferran serà el que farà prendre la decisió final:

MERCÈ: No busquem un bon home que sembli un fill de puta. El que necessitem és un fill de puta que sembli un bon home. (p. 90)

Finalment, Ferran no aconsegueix el lloc, encara que durant una conversa telefònica que té mentre està abandonant la sala digui que ha sigut ell qui l’ha rebutjat. S’observa, doncs, com pretendre ser qui no és ha esdevingut la norma de la vida de Ferran i de la vida d’una societat que només es deixa convèncer per allò superficial. La seva personalitat no són res més que una multitud de cares amb les quals viu un “simulacre” (Sosa 2013: 7) i on ja no és possible distingir allò real d’allò representat.

Amb aquesta trucada telefònica, Galceran tanca circularment la seva obra, demostrant com la falta de l’èxit obliga Ferran a “abaixar-se els pantalons” i seguir fingint dins d’aquest món modern i globalitzat on ell no encaixa però que el lector ja ha atès.

3.3. Els personatges a El mètode Grönholm

L'obra teatral de Jordi Galceran no presenta pas personatges arquetípics o estereotipats si bé tots quatre presenten una gran complexitat i riquesa de matisos en el seu caràcter i personalitat, i que en tot cas no poden encasellar-se en cap etiqueta convencional més enllà, potser, de “personatges rodons” o “personatges psicològics”.

Independentment de la seva valoració, som conscients de la diversitat d'aspectes que presenten Ferran, Mercè, Carles i Enric des de l'inici fins al final de la peça dramàtica. Quatre personatges que no deixaran indiferent a l'espectador/lector. Entendrem, també, que els personatges, com afirma Héctor Melillas (2016: 3) no deixen de ser “símbols dels elements que caracteritzen les societats occidentals del món contemporani”, i que, per tant, tots mostren, d'una manera més o menys directa, part del context social en què es troben, mostrant així com aquest entorn ha influenciat al seu caràcter: els costums, els comportaments, els tics, etc.

Es pot observar en Ferran, qui serveix principalment per a posar de manifest els problemes que creen tres temes molt discutits dins la societat catalana actual i el quals presenten molt prejudicis: les normatives de gènere sexual, el classisme i, per últim, la tradició i el lloc que li correspon dins de la societat d'avui en dia. Ferran és un home d'uns trenta-vuit anys i atractiu qui no encaixa dins del paradigma que ell mateix representa i dins el qual s'ha mogut, o s'hi ha vist obligat a moure's. És misògin, homofòb, insensible, tirànic i arrauxat, sense ser capaç de dissimular la seva honestetat davant d'una societat a què ell ja no pertany i la qual no li dona l'aprovació pública que cerca amb la seva actitud fingida. Des del principi de l'obra, Ferran es mostra enrabiat i rancuniós envers aquesta falta d'acceptació i ho deixa veure, per exemple, amb referències a ESADE, criticant l'escola privada i tractant a Mercè d'incapaç d'entendre res ja que és una nena de casa bona (p. 78). El fet que es mencioni que Mercè i Carles formin part d'aquesta elit acadèmica i professional critica la posició de Ferran, endarrerida a tots nivells, que, al no formar part d'aquest món, ja ha perdut l'experiment des del moment que el comença.

A més d'aquesta crítica hipòcrita de la societat moderna en què viu Ferran, els seus comentaris xenofòbs només començada la peça ja deixen intuir la personalitat del personatge, qui està submís a les forces estrangeres producte de la globalització, i a les

quals no sembla estar disposat a “llepar el cul per quatre duros” (p. 8) però que, després del fracàs de l’entrevista, es veu obligat a tornar-se a baixar els pantalons.

FERRAN: Estàs amb els japonesos?... Que sí, que ara vinc. No, no cal que els siguis que se’n vagin a prendre pel sac. (p. 92)

Respecte al masclisme que porta a escena aquest personatge, és important parlar de Mercè i com recauen sobre ella certes característiques que socialment s’han considerat més relacionades amb la condició femenina que no pas la masculina. Així, se li atribueixen aspectes més sentimentals o quotidians, com la mort de la seva mare o el fet que sigui ella, justament, qui porti el barret de pallasso –i no el de banquer, polític o torero– de manera que no rep cap poder econòmicopolític, ni ideològic, ni cap grau de valentia o atreviment. De cap manera no lluirà cap altra disfressa que no sigui la d’un personatge pròxim i simple que s’ocupi de la felicitat dels altres. Aquesta figura referida al rol tradicional de dona es veurà palesa, a més, a la prova final en què haurà d’aguantar el plor. Ara bé, Mercè Degàs –o Neus Porta, el seu nom real–, serà el personatge amb el canvi dramàtic més exagerat de la peça de Galceran quan es descobreix la seva autèntica personalitat: quan torna a escena com a psicòloga de Dekia és qui porta la veu cantant i no pas algun dels seus dos companys. Mercè o Neus serà la més dura, la més inflexible i difícil de convèncer. La que, al final, decideix rebutjar Ferran, estriparà el seu expedient davant dels seus nassos i el tirarà a la brossa. És més, el seu company Enric o Esteve li acabarà dient “D’acord, tenies raó. Com sempre.” (p. 91).

A part de la discriminació femenina i el rol de la dona, un altre prejudici social que apareixerà a l’obra de Galceran serà l’homofòbia, més concretament, la transsexualitat, una qüestió menys coneguda per la societat. Carles Bueno o Miquel Garcia és un home jove que apareix a escena amb roba informal, en comparació a la resta de candidats, qui fingeix haver iniciat un tractament hormonal que culminarà en una operació de canvi de sexe. La història de Carles altera Ferran i, com ja era d’esperar, la tracta d’absurda i se’n burla descaradament:

FERRAN: No té importància, ¿oi? No afecta gens la feina. Dekia contracta com a director de màrqueting un paio que es diu Carles i al cap d’uns mesos el Carles s’ha convertit en la Carlota. Normal. Jo tampoc els he dit que sóc Hare-

Krishna i d'aquí a quatre dies, per sorpresa, rebré els clients cantant «Hare, hareeee...». (p. 52)

El personatge de Carles, com ja s'ha comentat a l'apartat d'acció, servirà per a mostrar el problema de la correcció política, útil i valorada positivament en alguns aspectes concrets de la quotidianitat però contradictòria a la vegada en d'altres. L'expressió sexual de cara a al públic no sembla ser tant acceptada com Carles pensava i encara queda un llarg camí per arribar a considerar-la un tema no tabú.

Un altre prejudici que es troba a *El mètode Grönholm* i que serà introduït pel personatge d'Enric serà la idea que es té generalment de la gent gran. Enric és “un home grassonet, que supera la quarantena” (p. 8) que entra a escena mostrant-se pròxim i amb bona fe. És així, doncs, que no parlarà de treure temes de conversa gairebé com si l'espantés el silenci, mostrant-se insegur, nerviós i preocupat. La seva actuació, brandejant l'estès prejudici que la joventut posseeix més valor que els cabells blancs i l'experiència, deixant-se veure per aquell “maletí més usat que el de Ferran” (p. 8), té la intenció de despertar una sensació de superioritat a Ferran. És per aquest motiu que Enric no para de llençar tòpics conversacionals com l'estat del trànsit. Resulta bastant fàcil, doncs, identificar la seva actitud amb la de les persones grans del nostre voltant i que, malauradament, pot arribar a produir cansament i irritació. Aquesta sensació d'incomoditat que experimenta Ferran es manifestarà a escena, aconseguint que l'espectador/lector també la sofreixi.

Es veu clarament com la provocació ha calat en Ferran qui, amb alguns dels seus parlaments durant l'obra, delata el seu comportament cap a les persones grans a les quals utilitza sense cap escrúpol al més pur estil neoliberal, posant en evidència els seus prejudici

FERRAN: Vendre és això. Jo vaig començar amb excursions de iaïos. Els ficava en un autocar amb l'excusa que anaven a veure el castell de no sé què, però l'objectiu autèntic era vendre'ls de tot. Els omplíem la panxa de vi de garrafa, i quan els teníem ben empitofats, els tancàvem en una sala i fins que no compraven el que teníem previst, d'allà no sortia ni Déu. Hòstia, com havíem rigut... (p. 71)

El personatge d'Enric fingeix haver tingut una debilitat que l'ha portat a ser infidel a la seva dona i quedar-se sol, la qual cosa l'ha portat a caure en una forta depressió i cometre una equivocació professional. Aquests, com es descobreix al final, són episodis reals de la vida de Ferran, però, tanmateix, aquest últim no sent cap tipus d'empatia. No només es mostra inflexible, sinó cruel.

A part dels personatges físics que apareixen a l'obra és important remarcar un personatge latent que, per tant, sempre és present a escena però mai no hi sortirà: l'ull observador que ho controla tot i envia sobres amb les instruccions de les proves i tots els seus accessoris. És un personatge si més no curiós, en tant que canvia de paradigma quan es descobreix la seva autèntica cara, i és que, en realitat, ha estat tota l'estona a escena i ha conviscut amb Ferran i l'espectador/lector sense que cap dels dos ho arribés a intuir. Mercè o Neus, Enric o Esteve, i Carles o Miquel giraran l'actitud postissa de Ferran, qui es troba perdut intentant entendre els codis d'aquesta nova modernitat, i rebutjaran la seva personalitat autofabricada i la seva història de la forma més despietada possible.

És evident que, amb aquest final, el lector/espectador no senti la més mínima simpatia per cap d'aquests personatges. Tots deceben, sense salvar-se'n ni un. Els quatre presenten una important falta d'empatia i moralitat que no es qüestionen perquè ja venen motivades per una societat que els diu que, ara, és així com s'estilen les coses.

4. CONCLUSIONS

Reduir *El mètode Grönholm* a una simulació del món laboral d'avui significaria ignorar l'aspecte crític que Galceran ens mostra i que no es redueix només a una crítica del neoliberalisme que ens envolta, sinó que és un retrat de l'estat en el qual es troba la societat catalana actual i el caos que l'envolta. La finalitat d'aquesta entrevista va més enllà d'aconseguir un director de màrqueting i acaba designant aquesta nova modernitat que s'imposa cada dia amb més dissimulada autoritat, però no per això menys eficaç. La modernitat líquida de la qual parlava Bauman s'estén a tots els espais de la societat coetània, una societat hipòcrita que mostra uns valors superficials que no resulten ser els autèntics. És un “tot s'hi val”, un “quedar bé” per després acabar fent tot allò necessari per arribar al lloc desitjat. L'individualisme, doncs, per sobre del col·lectivisme, la competició per sobre de la col·laboració.

Galceran presenta una estimulants radiografia de les tensions i els conflictes del món laboral, de la competitivitat ferotge, del camp qui pugui que impera en la societat contemporània. Iniciant la peça talment com si es tractés d'un joc en el qual el lector/espectador ha d'atendre el desenvolupament de les proves i la reacció dels personatges, l'evolució de l'acció portarà finalment cap a una partida d'escacs on no es tractarà només de tombar el rei sinó de ser conscient i estar alerta dels moviments de les altres fitxes. A partir d'aquí, l'autor exposa les lluites de poder que s'esdevenen en aquest món i les diferents maneres d'exercir-lo que té la jerarquia social, un tema que ja havien tractat amb deteniment altres autors precedents al dramaturg, com Salvador Espriu. Sembla ser que, temàticament parlant, la nova dramàturgia catalana potser no se separa tant de la tradició teatral del territori com intencionalment pretenia.

L'acció de l'obra es mostra dins d'un món en què la globalització ja no es resisteix. S'ha acceptat i, en el cas d'intentar combatre-la, se sap quelcom inevitable. Es tracta d'un conformisme en una societat que evoluciona ràpidament i que és impossible de frenar, una societat en la qual es presentaran moltes dificultats per accedir-hi si no s'hi pertany i on l'única sortida serà adaptar-s'hi per a la pròpia supervivència. L'home serà entès, en conseqüència, com un element d'una cèl·lula d'un gran organisme que presentarà una realitat diferent a la seva i la qual haurà d'acceptar. Tot això, anirà acompanyat d'una falta d'humanitat, d'empatia i comprensió, tal com es manifesta a *El*

mètode Grönholm. El sistema politicosocial no preveu la pietat, no contempla la compassió, no ho valora, simplement necessita impostors sense ètica ni moral que interpretin uns valors políticament correctes. És així com la mentida es manifestarà com a motor de l'obra en lloc de fer-ho l'entreteniment de l'entrevista de feina. No hi ha lloc per a la veritat durant la peça i, quan el té, és desprestigiats i devaluats: tot és fals. La impostura acaba representant tot allò que uneix les diferents accions i que els dona sentit. Tots menteixen amb un únic objectiu: aconseguir la feina o aconseguir un nou director comercial. Així, utilitzaran diferents tècniques per arribar al seu propòsit de maneres cíniques i cruels justificades per aquesta fi, la qual cosa acaba esdevenint una bona manera per descriure la societat neoliberal de finals del segle XX i principis del XXI.

Amb un final fatal en què queda constància de la falta d'esperança per a aquesta societat que seguirà sent la mateixa i utilitzant els mateixos mètodes, Jordi Galceran ofereix una peça enginyosa, plena d'ironia, amb uns diàlegs que no deixen a ningú indiferent i amb uns personatges esforçadament construïts. A tots els països on va representar-se l'obra la reacció va ser unànime: sembla que a tot arreu hi ha empreses com Dekia i candidats amb el perfil de Ferran Augé. És probable que sigui aquesta universalitat la clau del seu espectacular recorregut i del reconeixement internacional que ha tingut fins avui en dia, i el motiu pel qual la crítica ha deixat més de banda l'anàlisi de l'obra partint de la reflexió sobre la problemàtica social actual i s'hagi centrat més en la modernitat que envolta el text.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- GALCERAN, Jordi. (2005) *El mètode Grönholm*. Barcelona: Edicions Proa (La butxaca).
- JAMESON, Frederic (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Madrid: Duke University Press.
- MELENDRES, Jaume (2006). És la condició social del personatge una condició de la catarsi? La doble mort de la senyora Spencer. Sociologia versus psicologia: l'eix París-Hamburg. Dins *La teoria dramàtica: Un viatge a través del pensament teatral* (p. 342-352). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- MELLINAS, Hèctor (2016), *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé: política i sostracció. *Els Marges* (108), p. 91-105.
- MENDOZA, Eduardo (2006). *Mauricio o las elecciones primarias*. Barcelona: Seix Barral.
- PAVIS, Patrice (1990 [1980]). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PUJOL, Anton (2006). *El mètode Grönholm* o la submissió a les modernitats líquides. *Catalan Review*, (10), p. 131-151.
- RAGUÉ ARIAS, Maria-Josep (2000). *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y el Centro de Documentación Teatral.
- RIERA, Pere (2011). La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador. Barcelona: *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, (38), p. 73-84.
- RIZZI, Andrea (2009). Se busca empleado (para humillar). *El País*, 23 octubre.
- SALVAT, Ricard (2008). Panorama general del teatro catalán (1939-2008). *Raco* <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/182679/0>

SOSA-RAMÍREZ, Manuel (2013). Globalitzation and simulation in Jordi Galcerán's *El método Grönholm*. *Karpa* (6).

TIERZ, Carme (2000). *Els dramaturgs del segle XXI*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y el Centro de Documentación Teatral.

XAVIER ROSSELLÓ, Ramon (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

<https://www.ccma.cat/tv3/El-Metode-Gronholm-arriba-a-la-televisio/noticia-arxiu/480880/>